INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Commentaire d'un texte en langue vivante étrangère et traduction d'une partie ou de la totalité de ce texte - Anglais

- **Épreuve écrite**

Commentaire d'un texte

Présentation de l'extrait

Le sujet proposé cette année était tiré d'un roman de Ian McEwan, *Atonement* (2001). Celui-ci propose une intrigue romantique tragique et métafictionnelle qui se déploie d'abord dans l'Angleterre des années 1930, avant de suivre l'un des personnages (Robbie) lors de la bataille de Dunkerque en mai 1940 ; le roman s'achève avec le récit en 1999 de la petite sœur de Cecilia Tallis, Briony, devenue romancière, dans une mise en abyme du récit fictionnel qui offre un retournement final étourdissant.
L'extrait sélectionné, tiré du début du chapitre 9, présente Cecilia qui vient de finir ses études à Cambridge et qui, de retour dans la maison familiale, se prépare pour le dîner qui va rassembler sa famille et ses amis. Cecilia s'habille devant son miroir, insatisfaite du reflet qu'il lui renvoie. McEwan transforme un moment banal en épiphanie : c'est une traversée du miroir pour Cecilia qui passe de l'enfance et de l'adolescence à l'âge adulte, tandis que dans ce moment d'intimité se révèle tout le poids des conventions qui pèsent sur le destin d'une jeune femme en 1935.
On comprend à la fin du roman que tout le récit était en fait l'invention de Briony, jeune sœur de Cecilia, qui au terme de sa vie réécrit les faits qui se sont déroulés lors de cette soirée. Il n'était nullement nécessaire pour commenter le passage de savoir que cette scène est le fruit de l'imagination de Briony : le jury n'attendait pas des candidates et candidats qu'ils et elles connaissent le roman. L'extrait forme d'ailleurs un ensemble autonome indépendant et l'on n'avait pas besoin de connaître l'existence de Briony pour en saisir toute la richesse.

L'introduction

La phrase d'accroche ouvrant l'introduction du commentaire a donné lieu cette année à de nombreux placages de références qui n'avaient que peu ou pas de liens avec le sujet. Il est recommandé de n'amorcer un commentaire par une citation extérieure au texte que si l'on est susceptible de l'exploiter par la suite, ce qui suppose que la référence choisie entre vraiment en résonance avec l'extrait. La nature de l'exercice impose aussi de s'en tenir au champ littéraire, et d'éviter un grand écart temporel avec l'œuvre retenue. Si le jury est ouvert à toutes sortes de références, du cinéma d'auteur à la chanson coréenne, les références les plus éloignées par leur genre doivent être gardées pour la conclusion. Le jury a néanmoins relevé plusieurs accroches très pertinentes, notamment celles qui mentionnaient Virginia Woolf : la première partie du roman de McEwan constitue d'ailleurs un pastiche moderniste, l'écriture usant d'un procédé pointilliste où transparaît l'influence de Woolf.
Une autre façon d'ouvrir le commentaire consiste à mettre en exergue une citation de l'extrait, ce qui permet d'amorcer les pistes de lecture privilégiées dans la problématique. Cette étape paraît encore mal comprise par une majorité de candidats, qui ne voient dans la problématique



qu'une annonce de plan condensée en une phrase interrogative, au prix de maintes acrobaties syntaxiques. Rappelons que la problématique sert avant tout à indiquer quel sera l'axe de lecture privilégié, et que la question posée au sujet du texte n'est pas censée inclure dans son énoncé chacune des parties du plan. La problématique pose par essence un problème, ou une question, elle ne saurait se limiter à un propos descriptif (« we will see that McEwan gets us familiar with his protagonist and the society she belongs to in a vivid passage ») et ne saurait être trop générale (« How does the text show us a woman tortured by her mind ? »).
En matière de formulation, la tournure « to what extent » est souvent employée abusivement : alors que cette locution laisse espérer une réponse nuancée (à certains égards… mais par ailleurs…), la grande majorité des copies se contente plutôt de mettre en évidence certains aspects thématiques et stylistiques sans réellement s'interroger sur les conditions de validation de l'hypothèse de départ.
Parmi les axes d'analyse les plus pertinents pour aborder ce texte, on peut citer le regard (en rapport avec le récit et la représentation), le costume (essence de la personne ou interprétation d'un rôle, costume et identité, masques et révélations), l'identité et la conscience de soi, la malléabilité du temps et la construction de soi, les jeux de miroir ou encore l'émancipation féminine. Voici trois exemples de problématiques très différentes qui ont convaincu le jury :

« How does this extract, while apparently depicting a common daily scene, actually explore gender power dynamics within an English familial structure in the 1930s? » ; ou bien, dans la même optique : « We will see how a seemingly trivial endeavour leads to a characterisation that enlightens the oversignificance of the public gaze for women in the 1930s. »

« How does the text dwell on the feeling of estrangement within the self, thus questioning the possibility to determine one's identity? »

« How does Ian McEwan dramatize the tension between the true self and appearances in order to explore the character's internal journey towards a bittersweet epiphany? »

Le plan, quant à lui, explicite la démarche suivie pour répondre à cette question et en détaille les étapes. Il faut surtout se garder de juxtaposer trois angles d'approche hétérogènes, et plus généralement de donner l'impression que l'ordre des parties a peu d'importance, que celles-ci seraient comme les tiroirs interchangeables d'un même meuble. La structure et la focalisation rendaient inévitable que la plupart des plans gravitent autour de Cecilia : il convenait simplement d'axer la réflexion sur les éléments matériels tels que le vêtement ou les miroirs et leur charge symbolique, les jeux de regards, la spatialisation de ces éléments (seuils, lieux de passage et de transition) plutôt que sur des spéculations quant aux états d'âme de la protagoniste. Là encore, les trois exemples ci-dessous témoignent de la pluralité des méthodes et même des conclusions recevables :

1. The culmination of a disappointing life experience with a half-lucid, half-dreary outlook on the evening ahead
2. The dresses which Cecilia has to choose from seem to be made to enrapture society and entrap her character: does this illustrate a critique of appearance and status?
3. Through the meandering of Cecilia's mind, is the passage representative of a process of self-affirmation?

1. The tension between a static plot and a feeling of urgency
2. An internal in-betweenness pitting against each other social pressure and the true self
3. Cecilia's introspective journey

1. The reign of appearances
2. A liminal space between childhood and adulthood



3. Society is still too stiff to allow her to escape

Compréhension du texte

De nombreuses copies ont vu en Cecilia une femme qui affirme crânement son indépendance, voire une rebelle prête à défier les convenances. Une telle lecture néglige l'ancrage du récit dans un contexte historique (les années 1930) et social (la grande bourgeoisie) dont Cecilia est davantage le reflet qu'une figure d'opposition. En fin de compte, s'il est vrai que le choix de la robe verte est une marque d'affirmation, celle-ci n'a rien à voir avec un simple choix du confort faisant fi du regard des autres.
Dans le même ordre d'idées, dénoncer à longueur de pages un culte superficiel de l'apparence revenait à manquer l'essentiel. Dans le contexte du passage, la tenue, féminine en particulier mais pas uniquement, est porteuse de signes, d'indices qui ne manqueront pas d'être déchiffrés par les convives, et qu'il convient donc de choisir avec soin. On pourrait même avancer l'idée que tout le passage, comme souvent chez McEwan, est sous-tendu par des interrogations sur l'émission et la lecture des signes.
Le placement des convives a parfois été interprété comme une marque de subordination de la femme, de relégation à des questions finalement futiles. Quiconque a lu *The Remains of the Day* ou vu un épisode de *Downton Abbey* sait les enjeux de cette activité : loin d'être des tâches domestiques serviles, ces activités sont un concentré de diplomatie, et la responsabilité de la femme est ici cruciale.
Enfin, le poing levé sur lequel se termine l'extrait a aussi donné lieu à des contresens. En visualisant la scène, on pouvait deviner qu'il appartenait à un membre de la famille sur le point de frapper à la porte. Les candidates et candidats qui y ont vu une manifestation de violence n'avaient pas tort sur un plan symbolique, car c'est bien ainsi que Cecilia perçoit cette irruption, ainsi que le suggère la brièveté de la phrase et son indétermination menaçante (« a face and a raised fist »). En revanche, on ne pouvait admettre une lecture qui voyait dans ce poing levé le symbole de la lutte des femmes pour leur émancipation, car elle ne rendait pas compte du « cri de terreur » (« shriek of terror ») que pousse Cecilia devant cette vision.

Méthode

Le texte repose sur une tension narrative entre discours et point de vue qu'il convenait au moins de souligner, voire d'exploiter. En effet, la narration à la troisième personne est prise en charge par un narrateur apparemment hétérodiégétique (on fera abstraction du rôle de Briony pour percevoir l'extrait comme un ensemble autonome), avec un choix de focalisation interne (« immediately dissatisfied », « she knew the tricks the mind could play »…) et des exemples de discours indirect libre : « Perhaps there was now a harsher light at the top of the stairs, for she never had this difficulty with the mirror there before » est un énoncé qu'on ne peut attribuer qu'à Cecilia, tandis que d'autres passages sont plus ambigus : l'exclamation « A stag beetle ! » émane-t-elle de Cecilia devant le miroir ou de la voix narrative ? Qui apporte la charge ironique dans la phrase « All it needed was rabbit buttons » ? Pourquoi préciser « to go down looking like, *or believing she looked like,* Shirley Temple » ?
Quelles que soient les réponses que l'on avance, il importe de garder à l'esprit que l'identification du dispositif n'est pas une fin en soi, et qu'on ne gagnera rien à nommer un type de focalisation ou de discours (ou une figure de style, ou une structure syntaxique…) sans accompagner ce relevé d'une interprétation personnelle. Dans l'ensemble, les meilleures copies ne se contentent pas d'avoir un lexique précis et une connaissance exacte des figures de style. Chacun des outils d'analyse doit servir à élucider la tonalité du récit ; c'est ainsi qu'une copie particulièrement convaincante a démontré que la question rhétorique « How was she to think straight » et l'épanorthose « looking like, or believing she looked like, Shirley Temple » invitaient le lecteur à prendre du recul (ce pourquoi il était erroné de qualifier le texte d'immersif) et à interroger les croyances de Cecilia. C'est d'ailleurs précisément en raison de cette distance critique que l'expression « stream of consciousness » ne suffisait pas à rendre



compte du texte. Il est important de bien savoir identifier courants et notions littéraires qui pourront appuyer la lecture du texte ; on recommandera de revoir aussi la définition du modernisme, du post-modernisme, mais aussi de bien savoir distinguer les variétés de discours (*direct speech*, *indirect speech, free indirect speech*, et *free direct speech*).

D'autres excellentes copies se sont distinguées par leur sensibilité au rythme du texte, aux effets de ralentissement ou d'accélération et à ce qu'ils pouvaient traduire de l'urgence dictée par les impératifs sociaux, aux allitérations et à leur rôle précis dans le choix de la tenue (abondance de la lettre M au sujet de la robe rose, rattachée au monde de l'enfance ; sifflantes pour la robe verte et son aura de sensualité…), ou encore à l'absence de possessifs dans la proposition « She ran a hand along the few feet of personal history », symptôme d'un effacement de soi avant l'étape d'affirmation des choix dans le dernier paragraphe (« her mind », « her self-doubt », « her green backless post-finals gown », « her petticoat » et surtout « her own full-length mirror », indice certain d'une appropriation du regard de l'autre).
Un autre gage de qualité était l'adoption d'un point de vue nuancé sur l'émancipation ou l'affirmation de Cecilia : il s'agit bien d'une scène de construction de soi, mais toujours en tenant compte des attentes sociales. Celles-ci ne sont pas balayées d'un revers de main, mais se comprennent comme un prisme à travers lequel se révèlent les aspirations de la protagoniste. Là encore, il fallait se garder de toute généralisation, et si l'on parle du contexte, tenir un discours précis (éviter, par exemple, la locution « at that time » lorsque la période en question n'est pas précisée et définie). Quelques remarques, qui sont heureusement restées assez rares, ont inquiété le jury tant par leur absence de recul critique que par les relents misogynes qu'elles trahissaient (« Cecilia appears as an excessive or even hysteric woman because she can't bear the stress »).

Enfin, le jury rappelle que l'analyse littéraire, si brillante soit-elle, est forcément desservie dès que les fautes de langue s'accumulent. Nous attirons l'attention des candidates et candidats sur certaines erreurs très fréquentes, qui sont d'autant plus regrettables qu'elles sont souvent assez faciles à éviter et devraient relever de faits linguistiques maîtrisés à ce niveau d'études :
- les « S » oubliés à la troisième personne, les prétérits et participes passés incorrects ;
- les accords ;
- les majuscules oubliées aux noms propres (qu'il convient par ailleurs d'écrire correctement, Cecilia n'est pas *Cecily* et encore moins *Cecil*) ;
- les génitifs impropres : **the 20th century's literature;*
- les articles : **the British society ; *the World War Two* ; *every* et *each* utilisés avec un nom pluriel ;
- les constructions fautives de *refer, remind, remember ;* les calques à partir des verbes pronominaux en français : **she feels herself ; *to clothe herself* ;
- sur un plan grammatical, la confusion entre *as* et *like* ; l'utilisation des prépositions (*an extract from / a novel by* (et non *an extract *of / a novel *of/*from*);
- sur un plan lexical, les emplois impropres de **critic* (pour désigner une critique et non une personne) **assist* (au lieu de *see*, *observe, note*), *end* au lieu de *ending* ; les nombreux calques (*the *regards of others*; *her *reflect in the mirror*); et les barbarismes (**lector, *changement, *evocate*).
- un registre familier inadapté à un exercice universitaire : *It's a *fail ; *She has lost her marbles.*

Proposition de plan détaillé

1. Un moment de transition

a. Un espace liminal



Le passage met en scène une affirmation hésitante de la féminité, reliant dans sa progression l'histoire personnelle de Cecilia à l'histoire des modes. On observe donc une intersection du privé et du public rendue sensible par les lieux (chambre d'un côté, couloir et escalier de l'autre). Les seuils prennent alors toute leur importance, qu'ils soient physiques (« stepped out of her bedroom », « stepped out of the black crêpe », « Robbie would be at the door ») ou qu'ils signifient des transitions sociales. Ce moment paradoxal marque en effet pour Cecilia le passage à l'âge adulte, avec sa sortie de l'université mais aussi son retour au domicile parental. La coupure entre intérieur et extérieur se lit à travers les couleurs, l'intérieur étant marqué par le clair-obscur (« jet » / « pearl », « the darkness of her eyes ») tandis que l'extérieur, le moi social, est dans les tons pastel (« muted and musty »), entre affirmation (« assertively ») et effacement (« timid hint »).

b. L'adieu à l'enfance

L'adieu à l'enfance se traduit par les couleurs sombres de la première robe, par le choix des matières (« black crêpe », matière noble absente des vêtements d'enfants), ou encore par les chaussures à talons noirs (« black heel »). La robe rose ne convient pas, et avec elle c'est l'innocence même qui semble consignée au passé (« the pink was innocently pale »). De manière symbolique, c'est finalement la robe verte qui s'impose, couleur de renaissance et de séduction. Cet adieu à l'enfance se dit encore par le biais de l'intertexte de *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, dont on retrouve les motifs de la chute (« at the top of the stairs »), du miroir, du lapin (« all it needed was rabbit buttons »), et même des changements de taille (« the dress flared like an eight-year-old's party frock », « foreshortened her image »). La référence à Shirley Temple, actrice qui n'a pas réussi à sortir des films où elle incarnait une enfant, et donc figée à jamais dans le corps d'une enfant, exprime par contrepoint cette difficile métamorphose de Cecilia qui la voit passer presque littéralement de l'enfance à l'âge adulte (« she stepped out of the black crêpe dress »).

c. Féminité et sexualité

En rejetant les robes à la garçonne de son adolescence (« limp and sexless »), Cecilia assume désormais sa sexualité à travers le choix de la robe verte (« firm caress of her gown », « sleekly impregnable », « slippery and secure »). Cette sensualité, parfaitement mise en valeur dans le film de Joe Wright de 2007 (voir Figure 1. ci-dessous), s'exprime dans le texte par une allitération en S qui semble presque matérialiser les courbes ondoyantes de cet habit. Érotique, le vêtement protège et dévoile en même temps. La robe est « impregnable » mais « sleek » ; elle est gage de sécurité (« secure ») mais lourde de possibles dangers (« slippery »), dans une description tout en paradoxes conduisant naturellement à l'image de la sirène, personnage mythologique sexualisé qui entraîne les hommes à leur perte.

2. Temps historique et temps subjectif

a. Une jeune femme émancipée

Cecilia est une jeune femme moderne qui a profité de la libération des mœurs survenue après la Première Guerre mondiale : elle boit, elle fume ; elle assume sa féminité (« figure-hugging dress »), elle étudie ; ses robes montrent une sexualité assumée (« rediscovering waistlines and curves ») mais une indépendance revendiquée (« self-sufficient disregard for the hopes of men »). C'est une jeune femme libérée dans une période de changement : la mention des ampoules électriques en est la métonymie (l'électrification des maisons s'imposa dans les années 30, mais restait marginale à la fin de la Première Guerre mondiale). Un détail résume toutefois le dilemme de l'émancipation féminine : l'attache au cou (« dress with a halter neck ») indique une tenue découverte et potentiellement érotique, puisqu'elle laisse le dos nu, mais c'est un élément qui peut aussi s'apparenter à un harnais. On peut d'ailleurs penser à la célèbre couverture de *Life* avec l'image de la *flapper* (voir Figure 2. ci-dessous) qui reprend la même thématique avec un collier qui est un élément de séduction, de libération, mais qui



introduit aussi un danger. Toute la question est de trouver sa place, comme le suggère la mention des « table placings » dans le texte.

b. Dilatation et stratification du temps

Le passage du temps, sous la forme de la transition de l'enfance et de l'adolescence à l'âge adulte, se décline à l'échelle de la demi-heure décrite dans l'extrait (« mindful of the passing minutes », « the minutes were running out »). En une demi-heure, le temps se dilate au point de contenir une vie entière et ses possibles ; il se stratifie avec l'empilement des robes tombées à terre, dans une image qui évoque aussi la mue (les robes sont alors comme les dépouilles d'un serpent, image apparentée à celle de la sirène). Le texte propose ainsi une écriture de l'histoire à la fois intime et collective par la métonymie du vêtement. Le miroir renvoie l'image de ce qu'a été Cecilia (une enfant, avec la robe rose lui donne l'air d'une enfant de huit ans), de ce qu'elle sera (une veuve de 85 ans), de ce qu'elle pourrait être (un coléoptère… ou une sirène). C'est donc, en accéléré, une construction de soi qui se joue devant le miroir.

c. L'ambivalence du vêtement

L'ambivalence du vêtement, enfermement et protection à la fois, accompagne toute l'évolution personnelle de Cecilia et détermine l'esthétique du texte. On la retrouve dans l'image de la « carapace », au détour de l'adjectif « self-contained », ainsi que dans les jeux de cadrage (les miroirs, l'embrasure de la porte) et même dans l'insecte enfermé dans la boîte de l'entomologiste (« some form of matchbox-dwelling insect. A stag beetle ! » ; voir Figure 3. ci-dessous). Ainsi, le vêtement est à la fois protection (carapace) et exposition (image de l'insecte épinglé). L'histoire de Cecilia n'est pas ce qu'elle a vécu, mais ce qu'elle a porté (« her few feet of personal history ») ; ce n'est pas elle qui va se présenter aux autres, mais bien sa robe (« her first outing at home »). En ce sens, le vêtement est un véritable costume de théâtre : Cecilia va jusqu'à prendre des poses dramatiques devant son miroir (« experimentally raised her hands to the side of her head »). Le costume est alors intériorisé, comme le suggère une épanorthose « looking like, or believing she looked like, Shirley Temple », qui invite à mettre en perspective l'image du miroir et l'image mentale de Cecilia. Elle choisit finalement la robe qui lui permet de se couler dans le rôle qu'elle préfère tout en répondant aux inévitables injonctions sociales.

3. Miroir et artifice, masques et révélations

a. Artifice et théâtralité

Cecilia n'est pas encore sur scène, mais en coulisses, devant sa garde-robe, ce qui n'exclut pas la création délibérée d'un effet obtenu grâce à des jeux de lumière. Ainsi, même le lieu de l'intime n'est pas exempt d'artifices, et le cadre du miroir n'affiche qu'une dorure superficielle (« gilt-frame »). C'est la construction de la féminité qui se donne à voir en coulisses, dans une scène non dénuée de voyeurisme, ainsi que le début d'un voyage menant du doute à la confiance. C'est une nouvelle femme qui avance, prête à affronter les feux de la rampe, investie de puissance et pourtant consciente qu'elle passera la soirée enfermée dans ses propres réflexions (« her mind was where she was to spend the evening »).

b. La diffraction de soi

L'entreprise de Cecilia est frappée du sceau de la contradiction : elle veut se donner le temps de se construire une apparence désinvolte (« she wanted to look as though she had not given the matter a moment's thought, and that would take time ») ; elle veut projeter une image d'assurance, d'intégrité (« air of invulnerability », « a necklace of pure jet ») mais le miroir lui renvoie une image brisée. Cette contradiction est inhérente au miroir lui-même, dont le cadre doré abrite une irrégularité qui fausse le reflet. Avec l'omniprésence des miroirs, tout l'espace est saturé de reflets trompeurs et de versions de soi empilées. Le façonnement de soi passe par la fragmentation, la diffraction, chaque couche correspondant non seulement à une étape



de la vie mais aussi à une variation de soi, dans une esthétique rappelant les procédés modernistes de Virginia Woolf ou de Ford Madox Ford. À l'image du texte qui semble se réécrire au gré des changements de tenue de l'héroïne, le miroir est un palimpseste où s'accumulent différents niveaux de discours, aussi bien sociaux que littéraires. Les miroirs fonctionnent comme une métaphore de la fiction, un jeu d'illusion et de déformation digne d'un palais des glaces (« foreshortened », « untrustworthy »), de la même manière que la coupe du vêtement peut se lire comme une métaphore du travail de l'écrivain.

c. Une affirmation teintée de doutes et de menaces

À travers les miroirs, ce sont les impératifs sociaux qui se fraient un chemin au cœur de l'intimité de Cecilia et semblent intervenir par le biais de leur personnification (« according to the dressing-table mirror », « the triple mirror thought so too »). Cecilia trahit son indécision (« on two occasions », « returned to reconsider », « turned on her heel »), sa confusion (« too-vivid » / « untrustworthy » ; « visual clarity » / « eerie differences »), même si la voix narrative avec focalisation interne semble prétendre le contraire (« there was no confusion in her mind »), sans que l'on sache clairement si cette remarque doit être prise pour argent comptant. Elle fait preuve d'une certaine fragilité car elle a subi un revers : elle n'a pas réussi ses examens comme elle le souhaitait, un échec qu'elle n'a pas anticipé (« bought to celebrate the end of finals »). Le miroir est un instrument de construction de soi ; il permet de s'inventer et de raconter sa propre histoire (« revealed a woman », « surveying the possibilities », « personal history », « chronicle of taste »), mais il révèle aussi un abîme : en lui se fait jour un sentiment de distanciation, de perte d'identité, comme l'indiquent les articles indéfinis (« a woman on her way to a funeral », « she ran a hand »), annonçant la comparaison avec un insecte mort et emprisonné. Le contraste avec la fin est saisissant, jusqu'à ce que l'image du poing levé pour frapper à la porte n'introduise l'irruption d'une altérité violente dans le monde clos de Cecilia. Plus menaçant que le regard sévère du miroir, le poing levé semble signaler le retour de Cecilia au monde réel des conflits, loin des rêves de métamorphose en sirène ou en papillon.



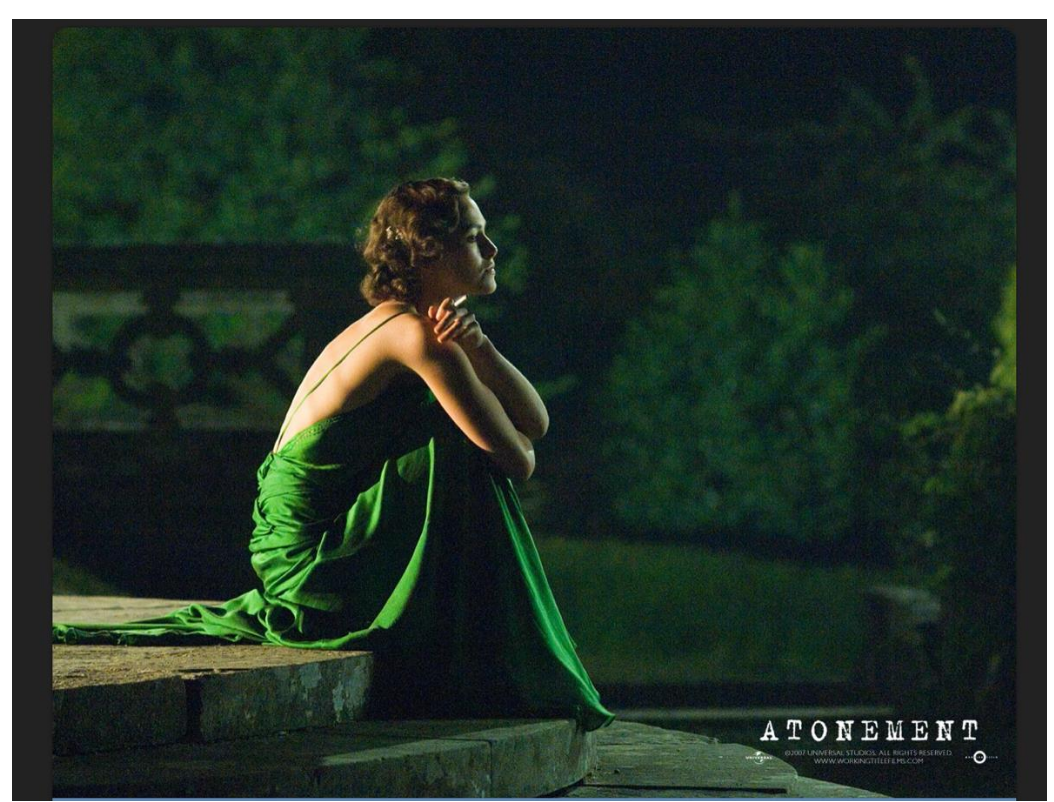


Figure 1. Cecilia (Keira Knightley), *Atonement*, Dir. Joe Wright, 2007

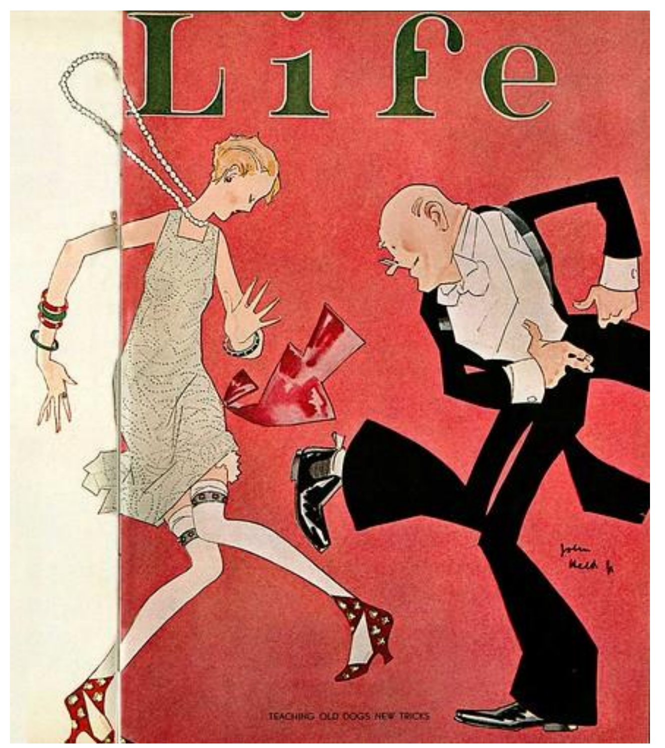


Figure 2. John Held Jr*., Life*, Teaching Old Dogs New Tricks, 1920s

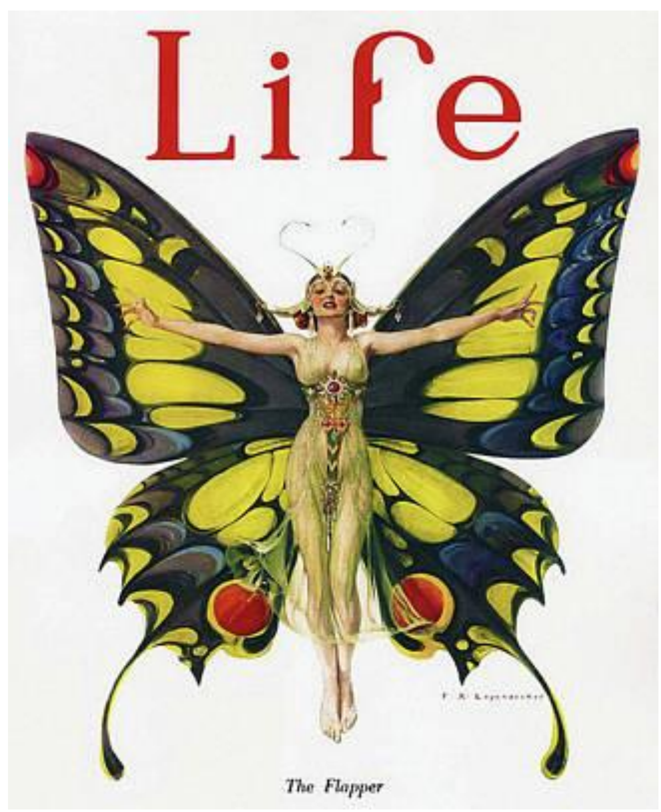


Figure 3. Life Magazine, "The Flapper" by Frank Xavier Leyendecker, 2 February, 1922

Traduction d'une partie du texte

Dans le passage sélectionné, Cecilia, insatisfaite de la première robe noire qu'elle a enfilée, revient dans sa chambre pour trouver une autre tenue. Devant sa penderie, elle examine les choix qui s'offrent à elle : avec ces robes, c'est tout son passé – son adolescence rebelle mais aussi les prémices de sa vie affective et sexuelle – qui se révèle à elle. Si le lexique du vêtement et de la couture pouvait sembler poser une difficulté certaine, il faut rappeler que la précision lexicale n'est pas l'élément déterminant de l'exercice de la traduction : l'objectif est de parvenir à une bonne compréhension du passage et de produire une traduction fluide et fidèle, qui démontrera une maîtrise de la syntaxe, de la grammaire, et une sensibilité stylistique dans les deux langues. Dans le cas d'un lexique spécialisé, comme celui de l'extrait proposé, l'on attendait des candidates et candidats qu'ils et elles sachent correctement identifier et traduire les termes les plus simples (comme *shoulder pads, waistlines, hemlines*). Quant aux éléments plus spécifiques comme *figure-hugging, bias cut, halter neck, bodice, scalloped*, ils pouvaient, s'ils n'étaient pas connus, faire l'objet de divers procédés de traduction : un terme inexact mais relevant de la même catégorie n'entraînait qu'une légère pénalité (un col bénitier par exemple pour *halter neck*), un hyperonyme (un col élégant) produisait un léger faux sens, une périphrase (un col qui s'attachait au cou) pouvait être acceptée ou éventuellement constituer un petit mal-dit. Devant ce type de difficulté, les candidates et candidats doivent procéder de façon méthodique et stratégique : il faut éviter les contresens (« un *collier autour du cou », ou bien « un col roulé » qu'on imagine mal assorti à une robe dos-nu), et veiller à ne jamais pratiquer l'omission, le refus de traduction, ou le non-sens (« *un harnais » ?), qui constituent les pénalités les plus lourdes. Face à un vocable inconnu, il faut donc faire un usage prudent et ordonné du dictionnaire, confronter la définition trouvée dans le dictionnaire au texte et s'aider du contexte pour comprendre le passage qui pose problème, et s'assurer enfin que la traduction proposée est acceptable en français et qu'elle évite la réécriture ou le non-sens.



Outre ces difficultés lexicales, le passage proposait des difficultés grammaticales et stylistiques classiques (subordonnées concessives, ellipses syntaxiques, temps, registre). Il fallait être particulièrement vigilant face aux longs groupes nominaux (*the figure-hugging dark green bias-cut backless evening gown with a halter neck*, où il ne fallait oublier aucun des termes) et respecter les changements de rythme entre les phrases incomplètes (*Too dressy to have its first outing at home*) et l'asyndète de la dernière phrase (*She changed her shoes, swapped her jet for the pearls, retouched her makeup, rearranged her hair, applied a little perfume to the base of her throat*). Les images qui permettent à McEwan de mêler petits et grands récits (*the few feet of personal history, her brief chronicle of taste*) demandaient une attention particulière pour éviter les énoncés obscurs (« *une chronique de goût »), voire incompréhensibles (« *quelques pieds d'histoire »).
De nouveau, le jury insiste sur l'importance de la ponctuation qui, quand elle est négligée, peut entraîner de graves ruptures de construction ; ainsi que sur la trop grande fréquence des fautes d'accord (notamment au participe passé) et de conjugaison, fautes très lourdement pénalisées. Nous rappelons aussi la nécessité de rendre une copie propre et lisible : un énoncé qui n'est plus reconnaissable à cause d'une écriture dégradée est compté comme un barbarisme.
Malgré ces difficultés, le jury a eu le plaisir de lire de très bonnes et d'excellentes copies qui ont su proposer des traductions à la fois fidèles et élégantes. Que ces candidates et candidats soient ici chaleureusement félicités.

Rappel du barème

Fautes de première catégorie	Orthographe d'usage, accents non grammaticaux, faute de ponctuation, majuscule (oubliée ou inutile).
Fautes de seconde catégorie	Faux-sens, sous-traduction et sur-traduction, calque lexical, maladresse, erreur de registre, collocation douteuse.
Fautes de troisième catégorie	Contresens lexical, ajout, erreur sur les prépositions, les articles et déictiques, erreur méthodologique, omission d'un mot.
Fautes de quatrième catégorie	Contresens sur un groupe de mots, calque de structure, orthographe grammaticale, faute de syntaxe, collocation malheureuse ou abusive, faute de temps ou de modalité, accents grammaticaux, accords.
Fautes de cinquième catégorie	Non-sens, réécriture d'un groupe de mots, omission lexicale majeure, faute de grammaire élémentaire, faute de conjugaison, importante rupture de construction, barbarisme sur un mot.

Proposition de traduction

Comment était-elle censée garder les idées claires ?
Sa main parcourut la rangée d'un mètre ou deux qui constituait une histoire personnelle, sa brève chronique du goût. Ici, les robes de *flapper* (comme elles paraissaient maintenant ridicules, sans forme, androgynes !), et bien que l'une d'elles eût des taches de vin, et une autre un trou causé par sa première cigarette, elle ne pouvait se résoudre à s'en débarrasser. Là, une robe avec une première ébauche timide d'épaulettes, puis d'autres qui suivaient dans un style plus affirmé, des sœurs musclées, plus âgées, qui renonçaient aux années de garçon manqué, redécouvraient la taille et les courbes, et faisaient tomber leur ourlet avec un mépris



bravache à l'égard des espoirs masculins. Sa pièce la plus récente et la plus belle, achetée pour célébrer la fin de ses examens avant qu'elle sût qu'elle avait obtenu une pitoyable mention passable, était sa robe de soirée cintrée vert foncé, coupée dans le biais, avec un dos nu et un col licou. Trop habillée pour faire sa première sortie à la maison. Elle alla chercher plus loin derrière et exhuma une robe de soie moirée avec un corsage plissé et un ourlet festonné, un choix prudent puisque le rose était suffisamment pâle et fade pour une tenue de soirée. Le miroir à trois pans fut de son avis. Elle changea de chaussures, troqua son collier noir contre les perles, retoucha son maquillage, arrangea ses cheveux, remit un peu de parfum au creux de son décolleté qui était maintenant un peu plus dévoilé, et elle fut de retour dans le couloir en à peine quinze minutes.

Segment 1 - *How was she to think straight?*

Le problème principal de ce segment résidait dans la connaissance et l'identification de deux tournures idiomatiques, *to be to* et *to think straight*. Lorsque ces deux expressions ont été correctement interprétées, le segment n'a pas posé de difficultés majeures. En revanche, certaines segmentations erronées ont donné lieu à des traductions de *how was she ?* par des variations autour de « *comment se portait-elle ? » Des erreurs de temps et de modes ont également été observées dans un certain nombre de copies, alors que l'imparfait s'imposait. Le choix de traduire *to be to* par *être censée* nécessitait une attention toute particulière à l'orthographe, la différence entre « censé » et « sensé » étant parfois mal maîtrisée. En ce qui concerne l'expression *think straight*, elle pouvait se traduire directement, comme *penser clairement* ou *réfléchir correctement*, mais se prêtait également à l'utilisation d'expressions idiomatiques comme *garder* ou *avoir les idées claires*.

Segment 2 - *She ran a hand along the few feet of personal history, her brief chronicle of taste.*

Sans présenter de difficulté particulière de compréhension, ce segment nécessitait de la précision dans la traduction. D'un point de vue méthodologique, il fallait respecter le texte d'origine et ne pas oublier de commencer ici un nouveau paragraphe. Il était aussi nécessaire de maîtriser la conjugaison du passé simple, seul temps possible ici, afin d'éviter les fautes de conjugaison (voire les barbarismes de type « elle *metta une main »).
Il convenait ensuite de rester assez proche de l'anglais *ran a hand* et de ne pas sur-traduire par des formulations telles que « elle caressa / effleura du bout des doigts / balaya rapidement d'une main ». Dans le complément prépositionnel *along the few feet*, *feet* renvoyait à l'unité de mesure et devait être traduit. Si le pied est une unité de longueur en français, elle est généralement réservée à quelques locutions spécifiques : elle était ici très maladroite, donnant lieu parfois à des énoncés quelque peu saugrenus (« *elle parcourut de la main les quelques pieds / pas… »). En convertissant en système métrique, comme il est d'usage de le faire, on obtenait « un mètre ou deux ». Il fallait éviter une précision mathématique qui n'est jamais idiomatique (« quelques décimètres », « une soixantaine de centimètres »). *Personal history* (« histoire personnelle ») ne présentait pas de difficulté particulière mais encore fallait-il accorder correctement l'adjectif avec le substantif et ne pas confondre « histoire » avec « historique ».
Le dernier élément, *her brief chronicle of taste*, présentait plusieurs écueils sur chacun des mots. Il ne fallait pas oublier de traduire le possessif *her*, soit par « sa brève chronique du goût » ou par « la brève chronique de son goût / ses goûts ». *Brief* a été cause de plusieurs faux-sens quand il était traduit par « petite », « rapide », au lieu de « brève », ainsi que *chronicle*, traduit à tort par « revue », « feuilleton », « évolution », « aventure » ou « alternance ».



Segment 3 - ***Here were the flapper dresses of her teenage years, ludicrous, limp, sexless things they looked now,***

Les fautes les plus graves ont porté sur *Here were*, avec un risque de calque syntaxique (« *Ici étaient »), et sur la proposition finale qu'il fallait considérer dans sa totalité, *ludicrous, limp, sexless things they looked now*. Ont été acceptées des formulations variées de cette proposition (« qui semblaient maintenant ridicules, sans forme, sans tenue, asexuées, / qui lui semblaient désormais aussi ridicules qu'informes et asexuées »).
Le terme *flapper* pouvait être préservé s'il était mis en italiques mais de nombreuses autres traductions ont été acceptées : « les robes de garçonne / à la garçonne / les robes Charleston de son adolescence ». L'emploi de *things* est idiomatique ici : la nuance est péjorative mais il ne s'agit pas pour autant de « fripes », qui constituait un faux-sens ; il fallait également éviter le calque (« des choses »), tout à fait impropre.

Segment 4 - ***And though one bore wine stains and another a burn hole from another cigarette,***

Parmi les erreurs les plus répandues dans ce segment, on note la faute d'orthographe sur le mot « tache » en français. On rappelle donc aux candidates et candidats que « tâche » avec l'accent circonflexe, hérité du latin médiéval *tasca,* qui vient de *taxare*, désigne une action et non la souillure d'un vêtement. L'erreur est d'autant plus regrettable chez des anglicistes que *task* porte encore la trace du « s » médiéval transformé en accent circonflexe en français. Autre erreur fréquente et source d'inquiétude, l'accord du verbe au subjonctif pour les candidats qui avaient choisi de traduire *though* par « bien que ». On rappelle donc que « bien que » est suivi du subjonctif, et que dans ce passage qui ne relève pas du *stream of consciousness*, il convient de respecter la concordance des temps et d'employer un subjonctif imparfait : « bien que l'une d'entre elles arborât / eût des taches… ». Le sens de la conjonction *though* est loin d'être connu de tous, occasionnant des contresens, voire des non-sens, lorsque les candidates et candidats l'ont traduite par « cependant » ou « toutefois », au lieu de « bien que » ou « même si ». Cette erreur était d'autant plus dommageable que *though* fait partie d'un vocabulaire de base, et que sa traduction erronée se doublait souvent d'une rupture de syntaxe avec le segment suivant.
La traduction du syntagme nominal *burn hole* a posé problème à de nombreux candidats : un « trou de brûlure » apparaît comme un calque très maladroit et un étoffement semblait donc nécessaire (« un trou causé par la brûlure »). La traduction « *trou brûlé » constituait quant à elle un non-sens. *Bore* a causé quelques difficultés à des candidats qui n'ont pas su identifier le verbe irrégulier *to bear* sous sa forme au prétérit. Des traductions proches du non-sens se sont ensuivies, comme, par exemple, « des taches de vin ennuyeuses ». Enfin, de nombreux candidats ont transformé *wine stains* (au pluriel) en « une tache de vin » (au singulier), sans doute par inattention ; rappelons cependant que les erreurs d'accord singulier / pluriel restent lourdement pénalisées car elles sont considérées comme des fautes de grammaire, et non simplement d'orthographe.

Segment 5 - ***she could not bring herself to turn them out.***

Ce segment ne présentait pas de grandes difficultés à condition d'avoir saisi le sens global de la phrase et l'articulation avec le segment précédent. Le prétérit *could* ne pouvait être rendu ici que par l'imparfait, puisqu'il ne s'agit pas d'un manque de volonté ponctuel de la part de Cecilia, mais bien d'un état général, d'une incapacité à se défaire des robes de son adolescence et de ce qu'elles représentent pour elle.
Les deux groupes verbaux *bring herself to* et *turn them out* n'ont pas toujours été bien compris. La tournure pronominale du premier a posé problème (ex. « elle ne pouvait se résoudre à *les amener *elle-même »), tandis que le deuxième, *to turn them out*, a causé de nombreux faux



sens (« les *jeter »), probablement liés à la confusion avec *to throw out*. Les meilleures propositions ont démontré une bonne maîtrise de la langue d'arrivée et de ses nuances lexicales (« se résoudre à » vs. « *se résigner à », « s'en débarrasser » vs. « *se débarrasser d'elles »). Il convient comme toujours d'être attentif à l'orthographe (« se débarrasser » avec deux « r »), au registre (« les *bazarder » était pénalisé) et au contexte : « les recycler » partait certainement d'une bonne intention mais constituait ici un anachronisme.

Segment 6 - ***Here was a dress with the first timid hint of shoulder pads,***

Ce segment a posé deux types de difficultés qui ont parfois conduit à des propositions très maladroites, voire totalement incohérentes. Nombre de copies ont d'abord montré des insuffisances lexicales, notamment avec le mot *hint*, le plus souvent connu, mais fréquemment traduit littéralement par « indice », traduction qui frôlait le non-sens dans ce contexte. Le mot *timid* a quant à lui été l'objet de sur-traductions cocasses (une épaulette « effarouchée », « craintive », ou « anxieuse »). Le même problème s'est posé pour *shoulder pads*, qui a provoqué une certaine confusion, soit parce que les candidates et candidats n'ont pas compris de quoi il s'agissait et ont proposé des traductions fantaisistes (« un premier indice timide de la chair des épaules », « une première trace d'épaule effarouchée » ou encore « un signe précurseur de bouts d'épaules »), soit parce que le mot « épaulettes » n'était pas connu, d'où des approximations moins graves, mais néanmoins maladroites (« rembourrage aux épaules », « épaulières »). Il y a eu également un certain nombre de contresens sur les adjectifs : *first* et *timid* qualifiaient *hint* et non pas *shoulder pads*. L'autre problème récurrent de ce segment a été l'omission d'un ou plusieurs termes dans la liste, *first*, *timid* ou *hint* passant à la trappe par inadvertance.

Segment 7 - ***and others followed more assertively,***

Ce court segment a posé quelques problèmes allant de simples maladresses à de gros contresens, voire des non-sens. L'étoffement de *and* a pu engendrer des faux-sens (« *avant que/alors que/tandis que d'autres »). Il était donc préférable d'utiliser « puis », ou plus simplement « et ». *Others* a dans l'ensemble été bien traduit mais quelques copies sont parfois passées de l'article indéfini à l'article défini « *les autres ». L'antécédent de *others* a d'ailleurs été parfois mal compris, certains candidats comprenant qu'il s'agissait « *d'autres personnes ».
Le passage proposant une description du contenu de la penderie, et des pensées de Cecilia qui y sont associées, l'imparfait était attendu. Le passé simple, qui indiquerait une action achevée, est impropre ici ; l'utilisation d'un participe présent a également été sanctionnée car la syntaxe de la phrase s'en trouvait faussée (« *et d'autres suivant »). Le sens de *followed* a souvent été surtraduit ou mal rendu dans plusieurs copies (« *d'autres défilaient », « *d'autres traduisaient »). L'adverbe *assertively* indiquait plus d'assurance ou d'audace, et non pas une idée de volume (« *plus imposantes »).
Enfin le segment a été maladroitement relié à son contexte, entraînant des déplacements inutiles, menant parfois à des faux-sens voire des non-sens complets : « *et les autres étaient de plus en plus suivies par les grandes sœurs ».

Segment 8 - ***muscular older sisters throwing off the boyish years, rediscovering waistlines and curves,***

Ce passage a présenté des difficultés de compréhension pour la plupart des candidats. La première partie (de *muscular* à *boyish years*) a conduit à des traductions présentant trois niveaux d'erreurs, allant d'une légère ambiguïté quant au référent de *older sisters* au non-sens. Dans le cas de l'ambiguïté, les copies présentaient des propositions de traduction qui

ne montraient pas clairement que *muscular older sisters* renvoyait à des robes. C'est le cas, par exemple, de la proposition de traduction suivante : « *des sœurs musclées plus âgées se libérant des années masculines ». D'autres constituaient de véritables contresens, où les candidats comprenaient, sans ambiguïté, le passage comme faisant explicitement référence aux grandes sœurs de la protagoniste : « *ses sœurs musclées plus âgées se débarassaient [sic] des années garçonnes » (notons encore une fois qu'un très grand nombre de candidats ont eu des difficultés à orthographier le verbe « *se débarasser »). Enfin, le jury a relevé sur ce passage de nombreux non-sens cumulant des erreurs de compréhension conséquentes avec une syntaxe maladroite et une logique absente, aboutissant à des traductions non seulement éloignées du texte original, mais également incompréhensibles. Les cas de non-sens se distinguaient en particulier par le fait que les candidates et candidats avaient eu des difficultés face à *boyish years* et *throwing off* (en plus de *muscular older sisters*) : « *la musculature des vieilles sœurs fût abandonnée durant les années où l'on court après les garçons ».
La deuxième partie du segment a mieux réussi aux candidates et candidats, même si le vocabulaire faisait parfois défaut. *Waistline*, qui pouvait être traduit par « taille » ou « tour de taille », n'était pas toujours connu et a donné des traductions peu idiomatiques (« creux de taille », « marques de la taille ») ou des faux-sens (« (lignes des hanches », « tours de poitrine », « mensurations ») ; *curves* pouvait être traduit par « courbes » ou « formes » mais a parfois abouti à des ajouts (« *les formes féminines ») ou des contresens (« *carrure »).

Segment 9 - *dropping their hemlines with self-sufficient disregard for the hopes of men.*

L'image des robes qui deviennent plus longues dans les années 30 n'a pas été bien comprise. Le calque sur *dropping* et la méconnaissance de *hemlines* ont entraîné un certain nombre de contresens (« *laissant tomber leurs jupes sur les chevilles ») ; même quand *hemlines* était connu, l'image semblait impénétrable pour de nombreux candidats (« *abandonnant / défaisant leurs ourlets »). *Self-sufficient* indiquait un certain aplomb, un mépris assumé : plusieurs traductions ont été acceptées, il fallait avant tout éviter le calque bien peu idiomatique « un *mépris autosuffisant ». Dans le dernier syntagme, la préposition *for* n'a pas été bien comprise : elle a souvent été lue comme exprimant un désir, conduisant à un très sérieux contresens (« *à la plus grande joie des hommes »), qui parfois se doublait d'une réécriture (« *dans l'espoir de trouver un mari »), alors qu'il fallait lire *a disregard <u>for</u> the hopes of men*, c'est-à-dire que les robes faisaient fi des espoirs de hommes.

Segment 10 - *Her latest and best piece, bought to celebrate the end of finals,*

Le fragment n'a pas posé de problème majeur de traduction, que ce soit au niveau de la syntaxe ou du lexique. Certaines maladresses ont cependant été sanctionnées. Le terme de « pièce » pour traduire *piece* n'a pas été considéré comme un calque, mais pouvait poser des problèmes de collocation, notamment associé au syntagme « dernière », qui devenait alors assez flou. Il aurait mieux valu montrer que la distinction entre *last* et *latest* était bien intégrée. Le superlatif *best* a donné lieu à quelques sur-traductions, voire des contresens comme « *et pas des moindres ».
Les termes *third* et *finals* renvoient à une réalité particulière de l'enseignement supérieur en Grande-Bretagne qui était bien explicitée dans le dictionnaire recommandé pour l'épreuve. *Third* correspond au système de notation académique britannique qui classe les étudiants en fonction de leur réussite aux examens selon une moyenne convertie en pourcentage, *first* étant la meilleure note. Les « mentions » françaises sont l'équivalent de ce système de classification britannique. Traduire *finals* par « *Partiels » tendait à trop transposer le texte dans une réalité française, quant à la locution « *examens finaux », elle risquait d'introduire une répétition avec « *la fin des examens finaux », peu élégante et non présente dans le texte source, constituant donc une erreur de méthode.



Segment 11 - *before she knew about her miserable third,*

Dans ce segment, les difficultés principales portaient tout d'abord sur le choix du mode et du temps pour traduire *before she knew*, l'expression « avant que » devant être suivie en français d'un subjonctif imparfait. Si plusieurs étudiants ont choisi à tort le passé simple, certains ont trouvé une bonne parade en optant pour l'infinitif (« avant d'apprendre ») ou la locution conjonctive « même si ».
Signalons également pour ce début de segment la fréquence des calques de structure portant sur le verbe et/ou la préposition (*know about*) : « savoir », « à propos de », « concernant », etc. L'adjectif *miserable* a lui aussi fait l'objet de calques presque systématiques, et parfois de surtraductions (« catastrophique », « calamiteux », « maudit »). On a relevé en revanche quelques choix judicieux comme « pitoyable ».
A third, qui faisait référence aux mentions obtenues pour les diplômes (*First, 2.1, 2.2 et third*), est la note minimale qui permet l'obtention du diplôme. Ce terme a très souvent été cause d'inexactitudes (« son troisième trimestre », « sa troisième année »), de contresens (« sa troisième place », « son troisième rang » ou « son misérable trois »), voire de non-sens liés au calque pur ou à l'absence d'étoffement (« son/sa misérable troisième »). On peut saluer les copies ayant ici opté pour la notion de « résultats », « notes » ou « mention ».

Segment 12 - *was the figure-hugging dark green bias-cut backless evening gown with a halter neck.*

Ce segment présentait deux défis : une charge lexicale importante relevant d'un champ sémantique proche du technolecte ; un agencement syntaxique paratactique assez peu transposable en français.
Pour relever le premier défi, plusieurs stratégies pouvaient être mises en place. La première étape consistait à repérer les six groupes de mots (*figure-hugging ; dark green ; bias-cut ; backless ; evening gown ; with a halter neck*) et à travailler sur leur composition et leur dérivation pour en comprendre le sens (*figure-hugging* => qui enlace la silhouette => « moulante », « près du corps », ou « cintrée » ont été acceptés). Ensuite, la consultation du dictionnaire permettait de résoudre quelques obscurités : *halter neck* dans le *Concise English Oxford Dictionary* donne « A strap attached to the top of a backless bodice and looped round the neck; also, a bodice with such a strap or cut so as to give a similar effect. » Il s'agit donc d'un col licou – et compte tenu de la spécificité du lexique, des expressions paraphrastiques comme « une robe qui se nouait derrière la nuque / avec une attache au cou » ont été acceptées. Si le terme français était méconnu, il fallait passer par l'hyperonyme « col » ou par des mots du même champ sémantique n'induisant pas de non-sens (« col Claudine » par opposition à « cache-cou »). Enfin, il était possible, et peut-être même souhaitable, de passer par une visualisation de ladite robe. Si la robe portée par Keira Knightley dans la version filmique du roman de McEwan (Joe Wright, 2007 ; voir Figure 1) pouvait induire en erreur puisqu'elle n'a pas de col licou mais de fines bretelles, le candidat pouvait dessiner grossièrement les éléments au brouillon afin de pouvoir les transcrire en français.
Pour le deuxième défi, il s'agissait d'introduire marques de ponctuation, conjonctions de coordination et éventuellement participes passés, et ce sans alourdir la phrase. Au moment de la relecture, le candidat veillera en particulier aux différents accords (par exemple, quand il y a deux mots pour décrire une couleur, alors ils sont tous au singulier : une robe vert foncé). Une attention toute particulière doit être portée aux accords non consécutifs (« une robe... dos nu attaché derrière le cou » est pour le moins surprenant).
Sur ce segment, ce sont bien les fautes liées au français (accords) qui ont coûté cher aux candidates et candidats. En effet, le jury n'attend pas une connaissance exhaustive du dictionnaire, mais une bonne compréhension et une restitution fidèle du texte.



Segment 13 - Too dressy to have its first outing at home.

Ce segment court et relativement simple a posé divers types de problèmes, dus à la mise en français plutôt qu'à la compréhension de l'anglais. Certaines copies ont étoffé la première partie du segment en ajoutant un sujet et un verbe, ce qui était à éviter car les phrases nominales sont plus rares en anglais qu'en français et dénotent une recherche stylistique qui doit être respectée. La deuxième partie du segment a inspiré des choix de traduction souvent ambigus voire erronés, car il semblait que ce n'était pas la robe, mais Cecilia qui devait faire sa première sortie à la maison – proposition qui devenait donc contradictoire (ex : « elle était trop habillée pour sa première sortie à la maison »). Le calque de structure « pour avoir sa première sortie à la maison » devait à tout prix être évité ; il signale une méconnaissance d'une structure commune de l'anglais où le verbe « have » introduit une action indirecte comme dans *to have one's hair cut* : se faire couper les cheveux. Enfin, des fautes de langue, en particulier d'accord et de temps, ont fréquemment été relevées (ex : « pour que sa première sortie se fasse à la maison », alors que le subjonctif imparfait était requis par la concordance des temps).

Segment 14 - *She ran her hand further back*

Ce segment, dont la première partie reprenait le début de la deuxième phrase (voir segment 2 pour un commentaire plus détaillé sur *She ran her hand*), ne posait pas de difficultés lexicales ou syntaxiques majeures. Il importait surtout de veiller à éviter les omissions, en traduisant à la fois *further* et *back*. *Back* a prêté à des contresens, l'adverbe étant parfois interprété comme signifiant un retour en arrière ou l'idée du sens inverse. Les contresens qui relevaient d'une confusion entre comparatif et superlatif (« *le plus loin possible en arrière »), ou d'une erreur d'interprétation plus grave, du type « plus loin *dans le passé », ont été plus lourdement sanctionnés. Parmi les propositions acceptées, on peut citer « Elle alla chercher plus loin derrière avec la main », « Elle passa la main plus au fond de la penderie », « Elle étendit la main un peu plus loin derrière », « Elle laissa encore courir sa main un peu plus loin derrière / en arrière ».

Segment 15 - *and brought out a moiré silk dress with a pleated bodice and scalloped hem—*

La difficulté principale de ce segment résidait dans la précision du lexique vestimentaire, *pleated bodice* et *scalloped hem* en particulier. Il convenait donc, pour restituer ce segment de manière acceptable, de faire bon usage du dictionnaire et d'un peu de bon sens. Nombreux sont les candidats et candidates qui, ne connaissant pas les termes quelque peu techniques de « corsage plissé » et d'« ourlet à festons » ou « festonnés » (pour *scalloped hem*), ce qu'on ne saurait leur reprocher, ont su proposer des traductions certes approximatives, mais tout à fait appréciables. Certaines propositions furent volontiers acceptées : « dont le haut était plissé et l'ourlet ondulé » par exemple. D'autres, inexactes et parfois maladroites, telles que « *corsets pliés » et « *bustiers bouffants » (pour *pleated bodice*), « *revers brodés », « *contours ornementés » et « *jupons à franges » ou « *évasés » (pour *scalloped hem*) furent finalement très peu pénalisées. Inversement, point n'est besoin d'être spécialiste de mode pour se rendre compte que sortir d'une penderie « *une robe dégoulinante avec un torse garni », « *un poitrail scalpé », « *un ourlet escalope » ou « *en forme de mollusque », n'est guère pertinent. De telles propositions furent évidemment très lourdement pénalisées. Moins fréquents, quoique notables, furent les contresens liés à une mauvaise identification du participe passé *scalloped*, ici en fonction adjectivale, que certains ou certaines ont parfois confondu avec un verbe au prétérit. Associé à une lecture erronée de *hem*, visiblement confondu avec *them*, *scalloped hem* s'est ainsi parfois transformé en « *et les enfila » ; le contresens se doublait alors d'une récriture totale de la fin du segment.



Quoique présentant une difficulté moindre, *brought out*, en début de segment, a donné lieu à des erreurs de type méthodologique, lexical ou stylistique. Outre un registre de langue inadéquat, « *déterra » et « *dénicha » relevaient de la sur-traduction ; « *apporta » et « *enfila » étaient des contresens. Enfin, si l'on pouvait être tenté de traduire « *en sortit », encore convenait-il de veiller à la cohérence syntaxique de l'ensemble et vérifier que *further back* avait été étoffé dans le segment précédent.
En définitive, ce segment s'est avéré très discriminant. Le jury souhaite donc renouveler certains conseils et encourage les candidates et les candidats :

- à utiliser plus régulièrement le dictionnaire unilingue ;
- à toujours relire sa traduction d'un œil critique afin de corriger les non-sens éventuels ;
- à éviter toute stratégie de fuite ou d'évitement devant les segments difficiles : le jury a déploré cette année de nombreuses omissions, parfois totales, notamment sur ce segment. Nous rappelons que la pénalité est alors maximale et que le nombre de points-fautes octroyés pour un segment non traduit va peser dans la note finale, même dans le cas d'une traduction plutôt bien réussie par ailleurs.

Segment 16 - *—a safe choice since the pink was muted and musty enough for evening wear.*

La traduction de la ponctuation (le tiret) a inspiré différentes propositions qui pouvaient être acceptables si la syntaxe restait correcte. Il fallait toutefois essayer de ne pas calquer le tiret en français et privilégier une autre ponctuation comme la virgule.
La traduction de *since* a parfois donné lieu à des contresens grammaticaux : il s'agissait ici d'un *since* causal, qui pouvait être traduit par « puisque », « étant donné que », « car », et non d'un *since* temporel (traduit par « *depuis que »).
Les adjectifs *muted* et *musty* pouvaient être traduits par des termes renvoyant au rose de la robe indiquant que celui-ci était pâle et discret (exemples d'autres traductions acceptées : fade, neutre, terne, poudré…). Certains contresens menaient à des non-sens, tels que « *moisi », « *muet » ou « *muté ». Par ailleurs, grammaticalement, *enough* devait porter sur les deux adjectifs (*muted* et *musty*). Certains candidats ne l'ont appliqué qu'à l'un des deux (souvent, à *musty*). Enfin, *evening wear* renvoyait à la « tenue de soirée ». La traduction « *pour être porté le soir » constituait un calque.

Segment 17 - *The triple mirror thought so too.*

L'imparfait comme le passé simple étaient possibles ici. Le syntagme verbal n'a posé que peu de difficultés (sauf quand *so* a été compris comme signifiant « donc », ce qui créait un fâcheux contresens « *le miroir pensait donc aussi »). Il fallait se garder d'une sur-traduction qui faisait basculer le texte dans le surnaturel (« *le miroir avait l'air du même avis », « *le miroir porta sur elle ce même regard »). Pour *triple mirror*, on pouvait parler de « triple miroir » mais « *miroir en triptyque » ou « *miroir à trois volets » constituaient des mal-dit.

Segment 18 - *She changed her shoes, swapped her jet for the pearls, retouched her makeup, rearranged her hair,*

Ce segment présentait une succession d'actions rapides, ce qui appelait à utiliser le passé simple. En ce qui concerne la méthode, l'accumulation devait être conservée avec un respect de la ponctuation du texte original. Les erreurs les plus fréquentes ont été des fautes de temps (imparfait, plus-que-parfait, passé composé) ou de conjugaison (ajout erroné d'un -s à la troisième personne du singulier du passé simple).
Outre ces erreurs, la formulation des quatre actions du segment pouvait être maladroite (« *elle mit des autres chaussures », « elle *réajusta sa coiffure », « elle *réajusta son maquillage ») ou inexacte (emploi des articles, jais se substituant aux perles et non l'inverse).



La traduction de *swapped* présentait une multiplicité d'options (« troqua », « échangea », « remplaça »…), preuve que le vocabulaire ne doit pas présenter un réel obstacle. Le mot *jet* a pu poser des problèmes dans certaines copies : la meilleure solution consistait ici à étoffer le terme (« son collier de jais »). Les formulations proches mais inexactes pouvaient inclure « son bijou noir », « son collier d'obsidienne », « ses pierres de granite », etc. Certaines copies ont proposé le terme « lignite », qui était inexact mais devait aussi être conservé au masculin singulier pour éviter une erreur d'accord, le lignite étant indénombrable. Il fallait enfin faire attention à ne pas conserver le terme *jet* non traduit, car ce mot a un autre sens en français et conduisait à un non-sens.
Concernant la fin du segment, il fallait principalement conserver l'article défini « les » devant le mot « perles » et éviter l'ajout d'un « puis » qui brisait l'effet d'accumulation.

Segment 19 - *applied a little perfume to the base of her throat, more of which was now exposed,*

Dans ce segment, *applied* s'inscrivait dans la séquence d'actions réalisées par Cecilia pour se préparer. La forme du passé simple (pour rappel, « appliqua » est le passé simple, « appliquât » le subjonctif imparfait, « *applica » une orthographe fautive et « *applicat » une grosse erreur de conjugaison doublée d'une orthographe fautive) a posé plus de problèmes que la traduction du verbe, qui pouvait être traduit par « déposa » ou « appliqua ».
A little perfume a globalement été bien traduit, mais certaines copies ont interprété le quantifieur *« a little »* comme un qualificatif (« un petit »), aboutissant ainsi à des contresens. Des occurrences telles que « un peu de parfum » / « une touche de parfum » ont été acceptées.
Le syntagme prépositionnel *to the base of* a été source de difficultés. Si certaines copies ont traduit *to the base of* par « à la base de », réalisant ainsi un calque structurel, des traductions plus subtiles telles que « à la naissance de », « au creux de », étaient bienvenues. En revanche, la structure n'a parfois pas été comprise, ou mal traduite, et le parfum se retrouvait ainsi vaporisé « au fond du cou », « dans la nuque » voire « en bas du cou ».
Enfin, la traduction du segment *more of which was now exposed* a été source de contresens (« *plus que ce qui était prévu » / « *davantage qui était exposé ») ou de non-sens (« *plus de ce qui était dorénavant exposé »), lourdement sanctionnés car constituant très souvent des ruptures syntaxiques majeures. Des candidats n'ont pas compris que la relative *more of which was now exposed* avait pour antécédent *throat*, qui ne pouvait être traduit par « poitrine » ou « nuque », tous deux inexacts dans ce contexte.

Segment 20 - *and was back out in the corridor in less than fifteen minutes.*

Certains candidats n'ont pas compris le sens de l'adverbe *back* et ont cru que *back out* formait un verbe à particule. À ce contresens lexical s'est parfois ajouté un problème de temps (« *s'apprêtait à sortir »). *Corridor* a parfois engendré des faux sens (« perron ») ; le terme « corridor » en français (souvent réservé à des passages plus longs) ne convenait pas. Il n'est pas rare d'avoir trouvé *fifteen* traduit par « cinquante ». La traduction « un quart d'heure » pour *fifteen* constituait une petite modulation : *fifteen minutes* souligne l'importance du défilement du temps dans le texte, quand « un quart d'heure » semble minorer cet aspect. Quelques contresens (« *dans moins de quinze minutes ») et des problèmes de méthode (« 15* minutes » ou pire « 15* mn* ») ont été relevés mais heureusement ces erreurs ont tout de même été relativement rares.

